

# 「カオスの中に足を踏み入れる」

——斎藤義重の80年代——

中村英樹

1 今、なにかが見えてきた／

2 未知を含む空間の形成

線的・面的素材（木の板）による空間性——レリーフからの展開——／視覚的な遮り／要素間の関係、そして「全体」がなく未完結

3 「もの」であり、かつ「こと」でも

重力上の視覚的不安定／要素間の微かに触れ合う関係／場に応じた即興性

4 “手が動くままに描くような”

無作為的な動きの軌跡／投影される生体のリズム感／有限者が無限と拮抗する姿の喜劇性

5 作家のことばに検証する新しい作品観

“どこまでが一つとは言えない”／“一つの事件というか event”／“ヴァイブレーションのようなもの”

6 カオスの内でヒトが作る影

“足を踏み入れる”（作家はなぜ作る？）／“物質感を消去したシルエット”（本来、作品とは？）

7 分節的手法の発見

限りなき宇宙と自立的な人間とのかかわり／構築と解体を巡る二十世紀的難題の克服／中心があって閉じた内側のない円形作品の指示する方向

# 1 今、なにかが見えてきた！

一九八〇年代に入ってから黒塗りの板を組み立てた斎藤義重の新作を各所で見てきて、これからの芸術の方向にとってそれが重要な示唆を与えるだろうということを予感させられた。絵画的なイリュージョンを否定することが制作の契機となった段階を超え、それを踏まえた上に、さらに積極的な一つの制作の論理が明瞭にされつつある。八十才を過ぎてなお意欲旺盛なのは、真になすべき事柄の糸口が発見され、いよいよ鮮明になってきたからではないだろうか。

一九八四年、東京都美術館をはじめ全国五箇所の美術館で大規模な斎藤義重展が催され、旧作と並んで、黒塗りの木の作品がかなり大きな割合を占めて展示された。むしろ、それら新作が展覧会の主役だと言った方がよいだろう。今回僅かながら円盤状の物体が登場したことは、もう一つ新たな伸展を予測させ、興味深かった。筆者は、東京都美術館および福井県立美術館の展示を見た。スペースに合わせた展示の仕方とライティングによってその場に応じたそれぞれの様相を示すところに、斎藤義重の新作の本性があり、その意味で、複数の美術館の展示を比較して見ることには意義があったと思う。

黒塗りの作品を斎藤が発表し始めたのは、正に一九八〇年代になってからのことなのだが、現在のような作品が生まれるものになったのは、一九七三年に行なわれた連続回顧展に際して、失われた戦前の自作を写真と記憶に従って再制作した辺りが切っ掛けとなつてのことなのだろう。自己を反芻し、再確認することが、的を射た次のステップを

可能にしたに違いない。白木のレリーフ「反対称」のシリーズを経て、黒塗りの新作に至る。筆者は、一九八一年横浜市民ギャラリーの壁三面を使って発表した「内部」、富山県立近代美術館「現代日本美術の展望——立体造形展」（一九八三年）における「三角体」などを見る機会があった。壁との関係が強い形態から、少しずつ、前面の床に張り出す傾向に変わってきた。

こうして、斎藤は、急速に自己展開のテンポを早める。かれにとって、ようやく今、明確に見えてきた何かがあるのだと推測できる。それは、斎藤個人の作家歴に属する出来事の結果であるにとどまらず、普遍的な、しかし具体的な芸術の方途を切り開くもののような気がする。それが本質的に何であるのか、作品を丁寧に観察することによって、多少なりとも明らかにしたいと願う。斎藤自身の言葉は、その傍証としての役割を果たすことになるだろう。

## 2 未知を含む空間の形成

線的・面的素材（木の板）による空間性——レリーフからの展開——

以下、黒塗りの木の板の作品について基本的な特性を三点指摘する積もりなのだが、その第一として、直接目に見えない空間に作品の主眼を置き、その空間に捉えがたき未知の部分をはらませているという点を挙げたい。ここで空間というのは、板と板との間に介在する空間といったようなものであって、板という物体によって性格づけられ、それを通じて指し示される間および周囲の広がりのことである。それは、描かれたイリュージョンとしての空間ではな

いから、斎藤のいう「リアルな空間」であるが、作品が生み出し、作品に属する空間性が飽くまで問題であり、完結した作品がどのような場所に置かれるのかという意味での現実空間のことではない。

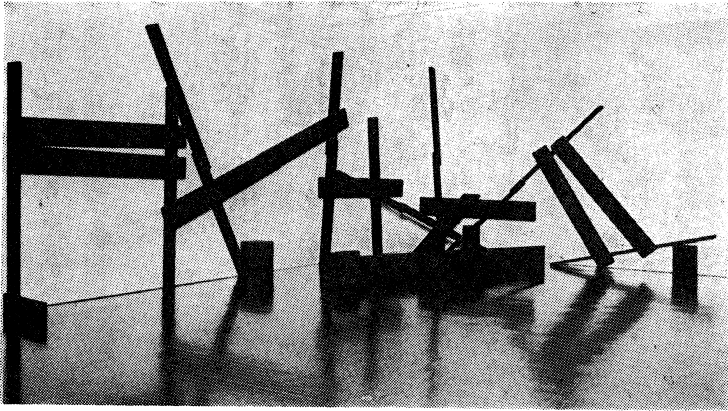
考えてみれば、細長い木の板というのは三次元空間における直線であるとも言えるし、平面だと解釈することもできる。そして、線的・面的物体の組み合わせは、マッシヴな物体と比べて、空間を内包しやすい。内包するというよりも、斎藤の新作の場合、素材としての物体を無に還元することによって空間自体を浮き上がらせようとするところがあるのだから、無表情な線的・面的物体である黒い木の板は、非常に好都合だと言わざるをえない。

このように新作の重点は、切れ目のない空間にあり、黒い木の板はそのごく一部分を分節し、顕在化する媒材に他ならない。しかし、いきなり斎藤の頭の中でそんな物作りの仕方が熟したのではなく、いわゆるレリーフ状の作品がその土台をなしている。斎藤のレリーフは、平面的な板を幾重にも重ねた壁上の作品という成り立ちを基本とする。それは、一枚の平面上に描かれた絵画の世界を唯一絶対の空間と見なしてきた習慣を退け、平面的な物体を突き合わせることによってそれぞれの表面をお互いに相対化させる性格を持っていた。即ち、以前の段階においては、平面が自己を否定し、無に帰すというモメントによって少なからず作品が支えられていた。

ところが、作品形態は類似していても、やがて、平面と平面との「関係」の方に焦点を移し、それをポジティヴに設定しようとする異質な傾向が、そこから生まれてきた。「関係」への関心は、さらに、その「関係」によって形成される「空間」の重視へと転換される。つまり、絵画的イリュージョンの否定というネガティヴで自己抑制的な契機を通り抜けて空間の分節『朝日ジャーナル』一九四八年三月十六日号の「最長老斎藤義重の老いを知らぬ芸術活動」という峯村敏明の小論は、この点に触れていて注目し値する。』というポジティヴで能動的な契機を見出したことが、



7 “カオスの中に足を踏み入れる”



第1図 空位 1983年 ラッカー, 木・ボルト 320×700×500cm

——以下、図版は、第4、7、15図を除き、五館共同企画

「斎藤義重展」図録（1984年2月9日）より転載——

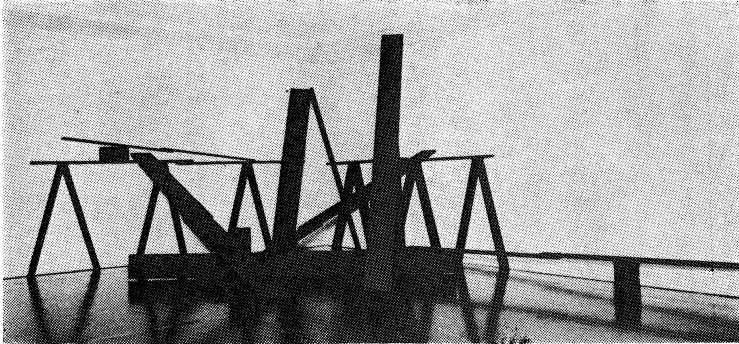
80年代の斎藤の精力的な活動の源泉だと考えられる。物理的な空間を取り込むことよりも空間性が大切なことから、従来のレリーフでもそれは可能なのだろうが、空間的な契機を増大とともに、斎藤の作品は、壁面との関係を維持しつつも、床面上の立体的なインスタレーションへの領域拡大という様相を強く見せ始めた。

### 視覚的な遮り

この空間分節の手法の背後には、忘れてはならない大前提がある。それは、空間が人間にとって完全に把握し切れないものとして広がっている事実である。分節という言葉には、どのように切り開いたとしてもそれは一つの切り開き方であって、なお捉え切ることのできない一体的なものとしての空間とそれに対して立ち向かう行為というニュアンスが含まれている。だから、斎藤の作り出す空間は、その全貌を一度に眺望し、意識の上で支配できるようなものではない。むしろ、ある部分が他の部分によって遮られ、見えない状態に置かれることによって生ずる空間の奥行き、あるいは空間の厚みが、作品のかなめをなしている。

このことの出発点は、もう一度レリーフとの関連で考えられなければならない。一九七八年までの斎藤の作品を見通して、中原佑介は、「板の思考」(『みづゑ』一九七八年七月号)という一文の中で一貫して「多層的構造」を持つと特徴づけているが、この「多層的構造」こそ、言い換えれば、ある部分が他の部分を視覚的に遮る構造であろう。絵画における遠近法が空間の全貌を視野に収めうるかのごとき錯覚を起こさせるのに対して、手前の物が向こうの物を覆い隠す構造を現実の平面的物体の重なりによって示すところに、斎藤のレリーフの存在理由がある。斎藤がかつて興味を抱いたというハンス・アルプやクルト・シュヴィッタースのレリーフにも、それが当てはまる。筆者は、シ

9 “カオスの中に足を踏み入れる”



第2図 三角体 1983年 ラッカー, 木・ボルト 352×595×485cm

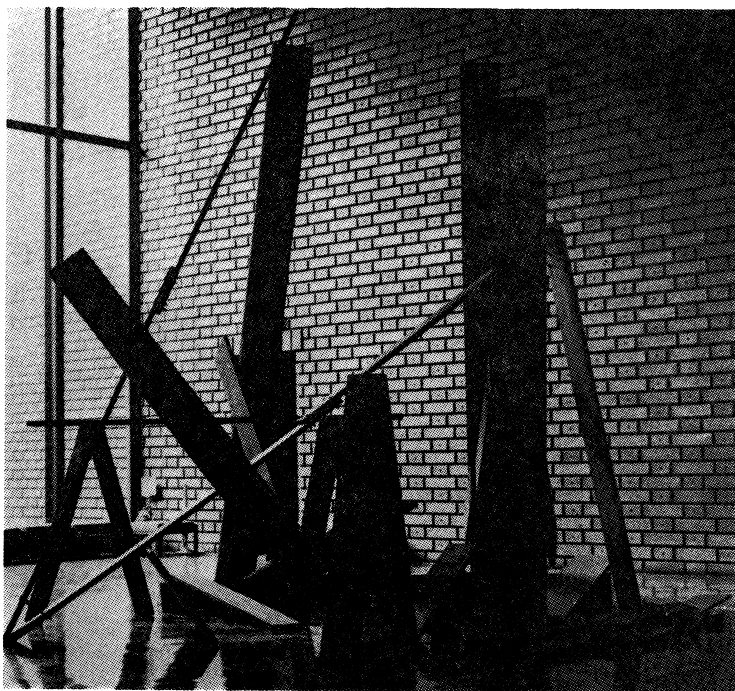
ユヴィッタースのレリーフを実見し、作品写真では判別しにくい平面同士の微妙な重なり注目させられたし、かれの彫刻にも「遮り」の要素を発見した。

一般的に言って、二十世紀美術に見られるレリーフへの関心の根源には、この視覚的な遮りによる空間性の要素が横たわっているし、今日の若い作家のレリーフについても同様である。斎藤は、80年代に入ってから黒い板の作品において、この要素を三次元的な組み立てとして増幅してみた。例えば、「空位」（一九八三年）や「三角体」（一九八三年）を見て一番印象的なのは、中央手前を低めに横切る斜めの板なのだが、それは、正に奥の板を遮り、奥の板と自らの間の空間を意識させることによって印象的なのである。

ここで注意しておきたいのは、斎藤の場合、複数の視点を可能にし、見る者に身体性を意識させる立体的なインスタレーションではあっても、手前と奥という関係が基調になっていて、壁に近い側が奥になることである。（「複合体101」は壁面を背にしていないが、手前と奥の関係は依然として残されている。）それは、絵画的イリュージョンの克服という課題を背負ってきたからだと言えなくもないが、人間にとって未知なる空間の奥行きへの触角に基づくものとしてそれを捉え返していくことの方が大切だろう。

### 要素間の関係、そして「全体」がなく未完結

空間分節という制作論理から導き出されるもう一つ別の側面は、「完結した全体」と呼び得るものが初めから想定されえないし、従って「全体と部分との関係」も存在しえないことである。黒い木の板の組み合わせは、渾然一体たる不可視の空間のほんの一部分を知覚可能にする媒材であるに過ぎないのだから、切り離して取り出すことのできる全



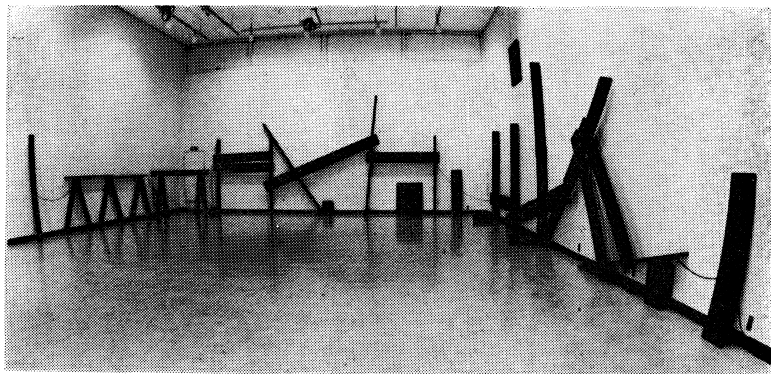
第3図 複合体101 1983年 ラッカー, 木・ボルト 395×405×470cm

体は、論理的に成り立たない。また、「全体」と「部分」とは対概念であって、一方が設定されなければ他方も設定されることがない。

それでは何が残るのか。黒い木の板と黒い木の板との関係の連なり、即ち要素間の関係の未完結な連続である。そして、それぞれの要素が実体的な意味を持つのではなく、複数の要素の「関係」の側が見られるべきであり、無数の「関係」の連続は、どれもが対等であって、どこかに中心があるという訳ではない。(一九八四年八月二十六日、福井県立美術館における「斎藤義重の仕事について」という講演の中で、中原佑介は、「黒い板の作品には枠がなく、いくらでも付け足すことができる。裏返せば、作品に中心がない。」「板と板との間のランキングがない。」という意味の発言をした。)

確かに、黒塗りの木のインスタレーション的な作品は、一度に全体を眺めるようには出来ていない。要素と要素との関係を順次たどりながら、視線を次第に移動し、時として作品の奥へ入り込ませるような仕組みになっている。視線を順次移動させるのだから、作品の要素がそこで途切れている箇所まで来ると、そこで完結し、終わっているという風には感じさせないで、その先へとまだ続き、目に見えているのはほんの片鱗であるように思わせることになる。

その事実を痛感させられたのは、横浜市民ギャラリーで作品「内部」(一九八一年)を見た時で、拙著『鮮烈なる断片』(杉山書店)に指摘しておいた通りなのであるが、福井県立美術館の展示に際して、大作「空位」(一九八三年)の向かって右脇に小振りな作品「反比例13」(一九八〇年)を、斎藤自らが付け加え、双方が自立しているようであり、つながり合っているようでもある見せ方をしたのは、作品の本性を明解に物語るエピソードで、是非紹介しておきたいと思った。



第4図 内部（横浜市民ギャラリー）1981年 ラッカー，木 全長23m

「全体」と「部分」との対比を基盤としない世界の見方あるいは表現の仕方については、拙著『日本美術の基軸』（杉山書店）で日本人のうちに見られる「非構築の構造」として述べた。前記朝日ジャーナルの小論で峯村敏明は、「東洋的な自然観に対応している」、「西欧風の構築性と対象性をあえて持とうとしない分節の仕事」と斎藤の作品を規定する。なるほど、斎藤の新作の非ヨーロッパ的特徴は、否定しがたい。

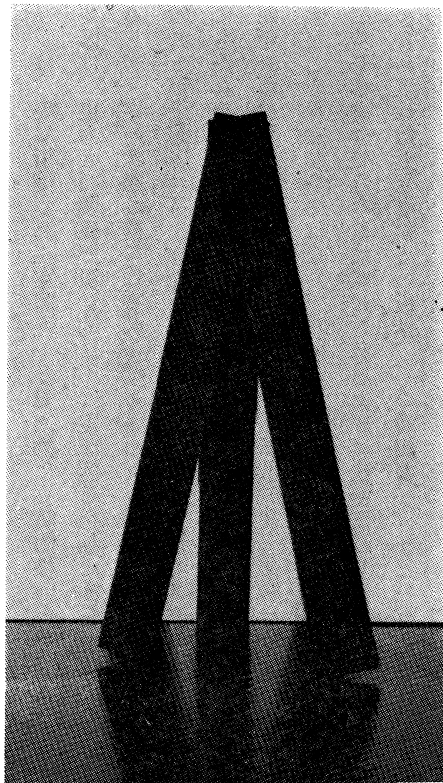
しかし、斎藤は東洋に回帰したのではない。かれは、「完結した全体」としての作品の制作者という呪縛から自己を解放することによって、自己抑制的ではなく能動的でありうる新たな制作主体の論理を手に入れたのである。未知と未完結、即ち制作主体を超えるものを自らの内に許容する作品構造によって、逆説的ながら、改めて強固な制作主体が確立される。80年代に向けてかれが提起しているのは、作品とは時空間の分節過程そのものだという作品観の変更であろう。

### 3 「もの」であり、かつ「こと」でも

#### 重力上の視覚的不安定

斎藤は、絵画的イリュージョンを排除する自分の作品に関して「もの」的であるという趣旨の考えを表明してきた（座談会——『事』ではなく『物』を描くということ）『美術批評』一九五四年二月号ほか）。新作に関する限り、作家の作為を押し殺すことによって物自体に近づくのだとその言葉を解釈しないで、人間の支配に服しない非情な





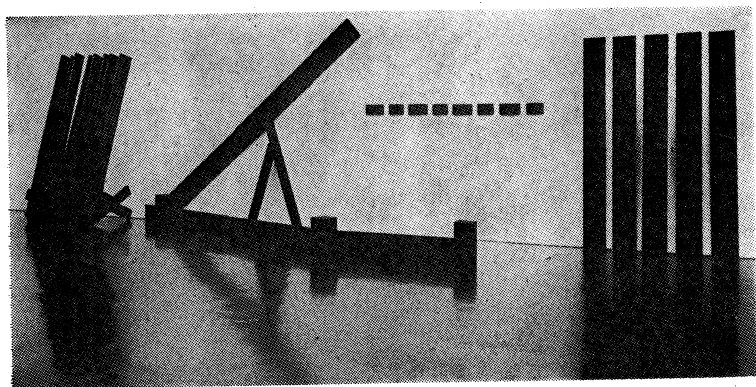
第5図 反比例 13 1980年

ラッカー、木・ボルト 205×120×90cm

る物質の空間に対してそれでもなおかつ積極的に分節しようとする試みとしてそれを位置づけるべきだろう。そういう側面を「もの」という語に託したとして、斎藤の新作には「こと」という語によって示しうるもう一つの側面がある。作品が、時間的変化を伴う「出来事」であるかのような性質を帯びているからである。「もの」であり、かつ「こと」であるという両面は、決して矛盾しない。

「こと」であるとは、先に指摘した「空間性」と対比的に「時間性」と言ってもよい作品の一面なのだが、それをもたらす一つの要因は、重力との関係で視覚的に不安定な感じを与える黒い木の板の組み立て方である。作品は実際には静止しているし、一定の状態が直ちに変わってしまう程度には板が固定されているけれども、見た目には次の瞬間に変化することが予想されるような構造になっている。ほとんどの板が、床面に対して斜めの状態に置かれているために、今にも倒れそうな様子で目に映るのである。斎藤自身の言葉を借りれば、「垂直に立っているのは一本もない」（一九八四年斎藤義重展カタログの「木の跡——斎藤義重と語る」から引用）。

単に斜めの状態だというばかりではない。ある一枚の板は他の板によって支えられる形に組み立てられているのだが、その支え方が若干不充分で危う気を感じるように仕組まれている。例えば「複合体105」（一九八三年）において、二枚の継ぎ合わされた大きな斜めの板は、その右側の「入」という文字の格好をした二枚の板によって受けとめられているけれども、支える側がやや小さ目で、しかも板と板とが直交しないようにしてあるために、ちょっとバランスが崩れても倒れそうに思われる。支えられる方が広い面をこちらに向け、支える方は狭い側面をこちらに向けているために、その効果は一層増大する。この微妙な成り立ちの緊張感が、永遠の現在ならぬ瞬間的な現在の「出来事」的な性格を生むのである。渾然一体たる空間に加えて堰き止められない瞬間の流れを導入した作品だと考えら



第6図 複合体105（東京の展示，第15図参照） 1983年  
ラッカー，木・ボルト 245×930×175 cm

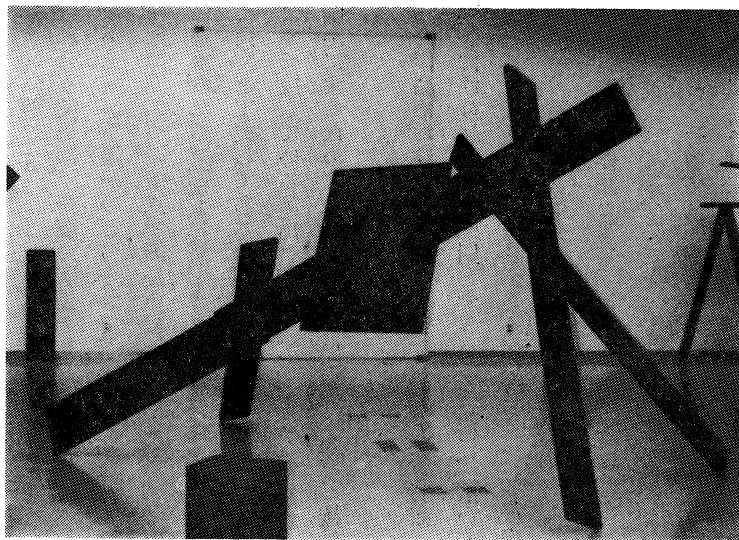
れる。

あらゆる固定的なものを排除しようとする意志が、そこに表われている。だから、視覚的に不安定だとしても、それは決して不安感をもたらす訳ではなく、自由で軽やかな感覚に満ちている。斜めの板は、重力から解放されてその状態を保っているかに見えるし、お互いに直交しない、また端と端との接合を避けた板の組み立て方は、窮屈な枠のごときものを感じさせない。「三角体」(一九八三年)のように時として現われる持ち上げられた形の水平線は、床と地表から自由になった人間の足下を思わせる。結局、不安定さは動的な軽快さに転化され、いかなる規則性からも逸脱して躍動し始める。

### 要素間の微かに触れ合う関係

「出来事」的であり、「こと」である側面を際立たせる構造のもう一つのかなめになっているのは、板と板、板と壁、板と床、それぞれの接合の仕方および接触のさせ方である。板と板とはお互いに依存し合う関係をなし、作品を見る者は一枚一枚の板を見るのではなく、板と板との関係を見るのだが、その関係は、一般的に言って、微かに触れ合う関係をなす。

つまり、完全にばらばらでもなく、がっちりと組み上げられたというのでもない。もっと物理的な捉え方をするならば、板と板との接触面積が極めて少なくなっている。このことは板と壁・床との関係についても同じであって、それが「こと」としての作品の在り方を高めている。付かず離れずの関係であるが故に、単体ではなく「関係」である点を強調して見せることになると同時に、臨時で仮の状態か、物事の起こりつつある途中であるかのような外観を与



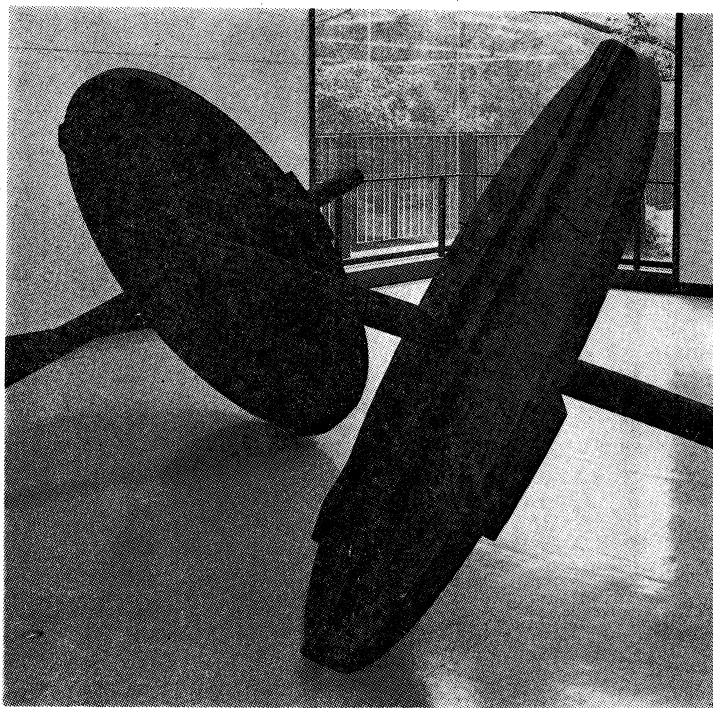
第7図 複合体 104—2 1983年 ラッカー，木・ボルト 220×323×190cm

えるからである。

板と板とが微かに触れ合う関係は、斎藤の戦前の作品に既に見出される。「トロウッド」(原作一九三九年)というレリーフでは、黒い板が上端か下端かのどちらかで僅かに接しながら不規則に並んでいる。「トロウッド」(原作一九三八年)の赤い楕円の板は、二つの接点で細長い板と接している。80年代の新作では、それが立体的な空間のなかでの関係として徹底的に追求される。「複合体104―2」の場合には、一枚の斜めの板に別の斜めの板を立て掛けるのに、一点で接し合うように角度を工夫してあるのが見られる。他の作品をも考え合わせてみると、ある板の稜または面が他の板の稜と直線によって接している箇所と、板の広い平面がもう一つの板の狭い側面と接している箇所、広い平面同士の間をごく僅かにするために板をずらしている箇所など、接触面積の少ない組み立て方が大半を占めていることがわかる。

壁に沿って設置された作品における板と壁の関係は、板の狭い側面が壁と接し、こちらに広い面を見せる別の板がその上に浮いた形で取り付けられるのを原則とする。その他に、広い面をこちらにして立て掛けられた板が、稜によって壁と接する場合がある。この事実を筆者が強く意識させられたのは、先に挙げた横浜市民ギャラリーでの「内部」(一九八一年)であり、壁に即しつつ壁に縛りつけられない斎藤の立場を表わす好例であった。

板と床との関係を典型的に示す作品として、再び「複合体104―2」を観察してみよう。板を斜めにすれば、通常、板と床面とは板の稜の直線によって接することになるのだが、この作品ではさらに別方向に板を傾けて、板の頂点が床面と接するようにしてある。その結果四つの頂点が作品全体を支え、床との接触面積は最小限にとどめられる。「複合体102」は、円板の一点と細長い円柱の一点のみによって床面上に置かれている。



第8図 複合体 102 1983年 ラッカー, 木・ボルト

a 163×290×180cm

b 180×286×180cm

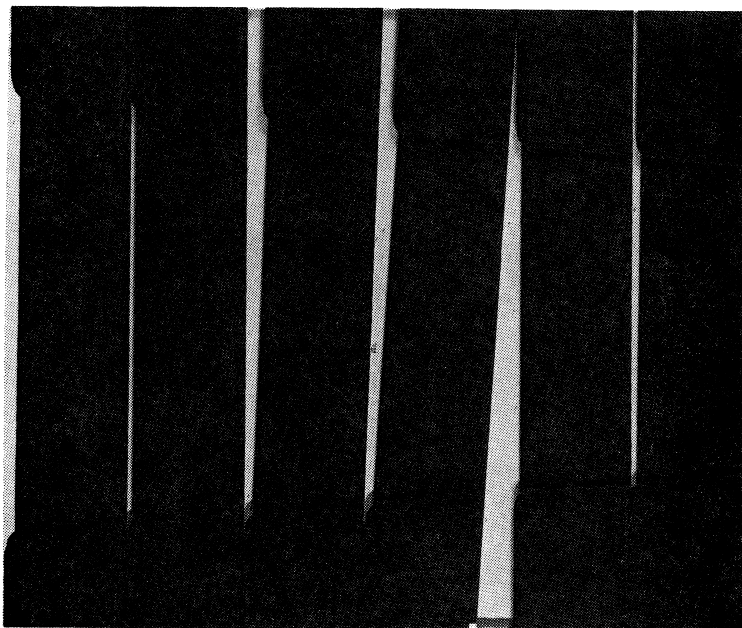
## 場に応じた即興性

作品が「こと」である点を強調するための手法として、目の前にしている板の組み立て方は、千変万化しうる状態のうち偶々とられた一事例に過ぎない、というように感じさせる構造が考えられる。「複合体101」（一九八三年）は、板の複雑な集合が固定的なひとかたまりをなしているかに思われるが、実は、いくつかのブロックの隙間同士を噛み合わせたもので、お互いに接触していないブロック同士の位置関係は変えようとすれば変えられるし、接触し合っている板と板でも立て掛けられているだけで固定されていないところについては、容易に動かすことができる。太く短い角柱が斜めの板の滑りどめの役をしている箇所では、角柱の移動によって板の角度が様々に変わる可能性を含んでいる。「三角体」（一九八三年）では、ブロック間の分離性と板同士の非固定的な接合が一層見分けやすく展開されている。

もちろん、板同士の関係についての研ぎ澄まされた作家の選択をもとにする作品が自己同一性を保つ必要上、基本的な構造に変更を加える訳にはいかない。事実、「複合体101」の東京都美術館と福井県立美術館の展示を比較してみると、かなり厳密に同一性を保っている。しかし今ここで求められているのは、作品の形態を実際に変えてしまうことではなくて、作品に形態を変えうる可能性を含ませることである。物理的な形態の変性は、イメージーションとしての形態の変性を喚起し、その場に応じた出来事の即興性を生む。即興性ということの一面は、一回限りの出来事という意味なのだが、同じ作品形態を違う場所でもう一度組み立て直した場合にも、相互関係の不確定な分離された複数の要素から作品が成り立っているときには、改めて組み立てられ、やがてまた解体される一回性の感覚が常に



23 “カオスの中に足を踏み入れる”



第9図 トロウッド 1973年（再制作）アクリル，合板レリーフ  
100×120 cm

伴うと考えてよからう。

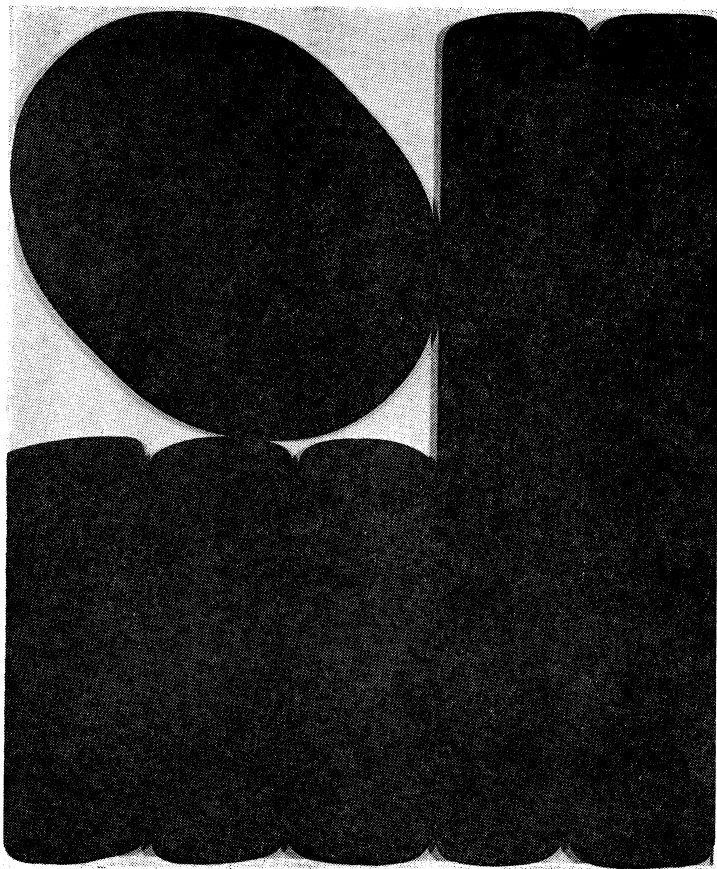
一方、即興性の最も中心的な側面は、出会った状況に対応して自らの在り方を決定し、作り上げることである。作品が「こと」である点を強調しようとするならば、それは、置かれる場の状況に即応してそれぞれに異なった表情を見せるもののはずであろう。作品の自己同一性が損なわれない程度にその見せ方が変えられることがありうる。最も顕著な例として、「空位」（一九八三年）の展示に関する東京都美術館と福井県立美術館との違いが挙げられる。

都美術館では壁に沿って展開していた作品が、福井ではかなり壁から離れて独り立ちしているようであった。同じ木組みであっても、福井の展示の方に空間性が一段と強く感じられた。もともと壁から作品を離して裏側からも見られるようにしたかったというのが斎藤の考えである。物理的制約もあってその場その場に合った展示をしたのだろうが、そこでは「展示」は最早付随的なものではなく、作品の本性に係わる重要性を持つに至る。その点で、福井における展示は、くっきりとした影を落とすライティングを含めて効果的であったと思う。（論文末の追記を参照）

#### 4 “手が動くままに描くような”

##### 無作為的な動きの軌跡

黒い板を用いた80年代の斎藤の作品について、重力の支配下における立体的な組み立てという観点からこれまで論じてきた。そこで明らかになったのは、混沌とした空間の深みや始まりも終わりも知らぬ時間の流れに対する作家の



第10図 トロウッド 1973年（再制作）  
アクリル，合板レリーフ 120×100 cm

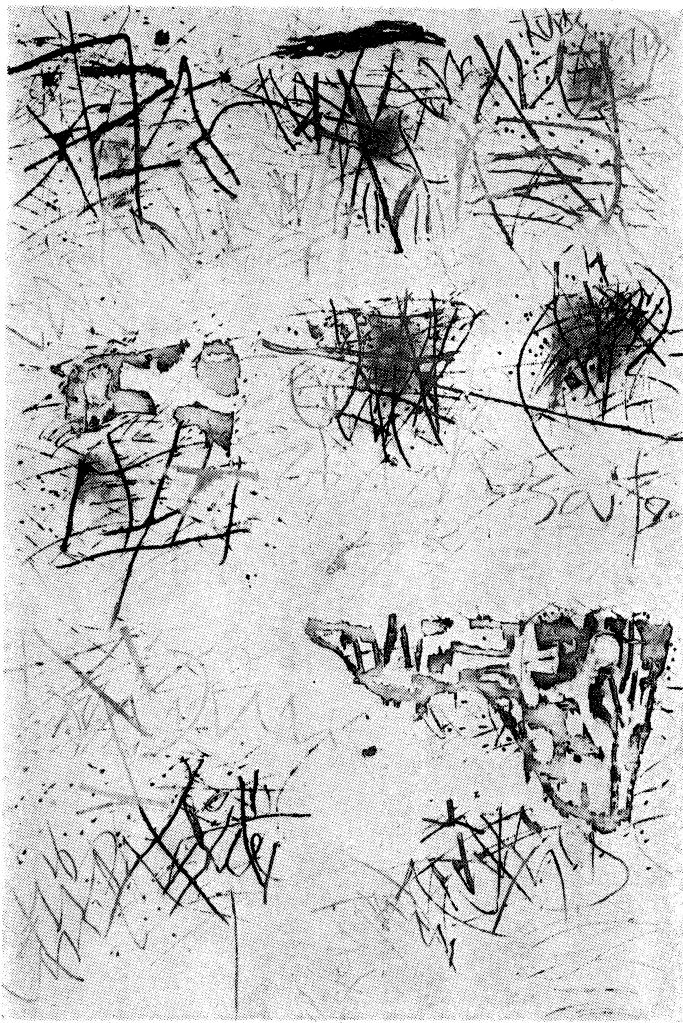
感受性である。だが、この辺で一度見方を大きく変えてみる必要がある。

黒い板の集合は、空間の中に描かれた線として捉えることもできるのである。極めて不規則な様相を呈して一連の群れをなす太い線と細い線が無数に交錯しているのだと見なされる。作品に接する者は、細長い木の板を順次目で追うようにして見る訳で、手によって平面上に線の描かれた過程を見る者の目によって逐次読み取るのと似た事柄が、空間内で行なわれるのだとすれば、木の板を描かれた線に等しいものと理解しても差し支えあるまい。

斎藤自身が語るところによれば、かれは戦前から「落書みたいな、手が動くままに描くような行為をしていた」(前出「木の跡——斎藤義重と語る」から)らしい。その「おかしな性癖」が、ずっと後の80年代の立体的な作品にも依然として現われているのだと考えられなくはない。殊に「空位」「三角体」「複合体101」(いずれも一九八三年)は、手をジグザグに動かしてでために線を描いたのとどこことなく類似している。

そうしてみると、見かけは随分違うようでも、黒い板の組み立ては、一九六〇年代に制作された、合板の表面をドリルで引っ掻いた数多くの作品と共通点を持っていることがわかる。いや、「あほんだらめ」(一九四八年)、「やじろべえ」(一九五一年)、「鬼」(一九五七年)など、具象的形体の表われるオイルペインティングにさえ、相通ずるものを感じる。無作為的な手の動きが描き出す、放射し飛散する線の運動が、一貫して斎藤の作品の底流をなす。

このように、80年代の黒い板の作品が空間の中に描かれた線であると殊更に解釈する理由は、画面に線を引くのと同じ能動的な行為をもって空間に切り込み、その痕跡によって空間を分節しようとする側の自己主張を、作品の半面として指摘したかったからである。混沌とした空間の深みや始まりも終わりの知らぬ時間の流れについての受身な感受性は、それらに対する能動的な働きかけ＝行為性と一体不可分になっている。



第11図 作品（白） 1963年 油彩，合板（ドリルを使用）  
181×121 cm

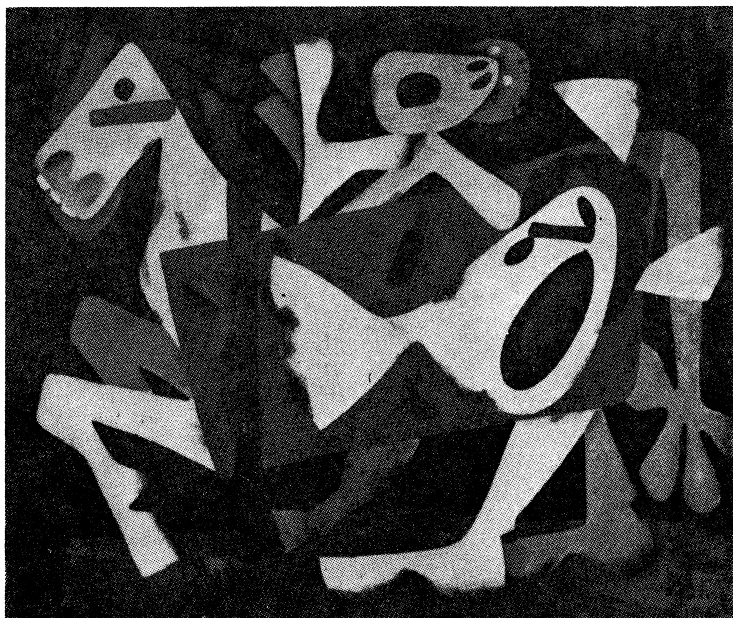
斎藤が空間に描く線の軌跡は、不規則で無目的な様相を示すのであるが、それは、未分化で無限定な時空間と向き合った場合の人間の動き方を明らかにしている。かれは、意識的に規則性と目的性からの逸脱を目指し、時空間に対する手探りのな人間の動きを顕在化して見詰め、そのことを武器にして逆説的に当の時空間と渡り合おうとする。人間の支配に服従しない時空間に対して、それでもなおかつ能動的であろうとする姿勢をそこに読み取ることができる。

### 投影される生体のリズム感

それでは不規則かつ無目的な線の集合は、各作品に共通する特徴を何ら持ち合わせないのだろうか。ここで、斎藤の作品を見る者は、極めて単純で当たり前の事実に気づかなければならない。それは、一枚一枚の板がユニットとなり、その組み合わせで各作品が成り立っていることである。板は、長さ、幅、厚みに多少の違いはあっても一定の規格にはまったもののように見える。太く短い角柱も一つのユニット的構成要素であるに変わりはない。

比喩的に言えば、板は音符であり、その組み合わせは楽譜である。一枚の板が四分音符であるとするならば、継ぎ目を強調した二枚続きは二分音符、板の滑りどめになる短い角柱は、四分休符というところだろう。そして、それらのどれもが、手で線や点を描く時の一ストローク、ひと筆と見なされ、描線との類似が実はこのユニット性に由来することがわかる。

手の動きに限らず人間の動作は、ある種の繰り返しの性格、つまり反復性がある。歩行は足を交互に前に出す運動の反復である。完全に同一ではないが、類似した動作が繰り返される。人間ばかりではなく動物全体にそれが言えよ



第12図 あほんだらめ 1948年 油彩, カンヴァス 61×73 cm

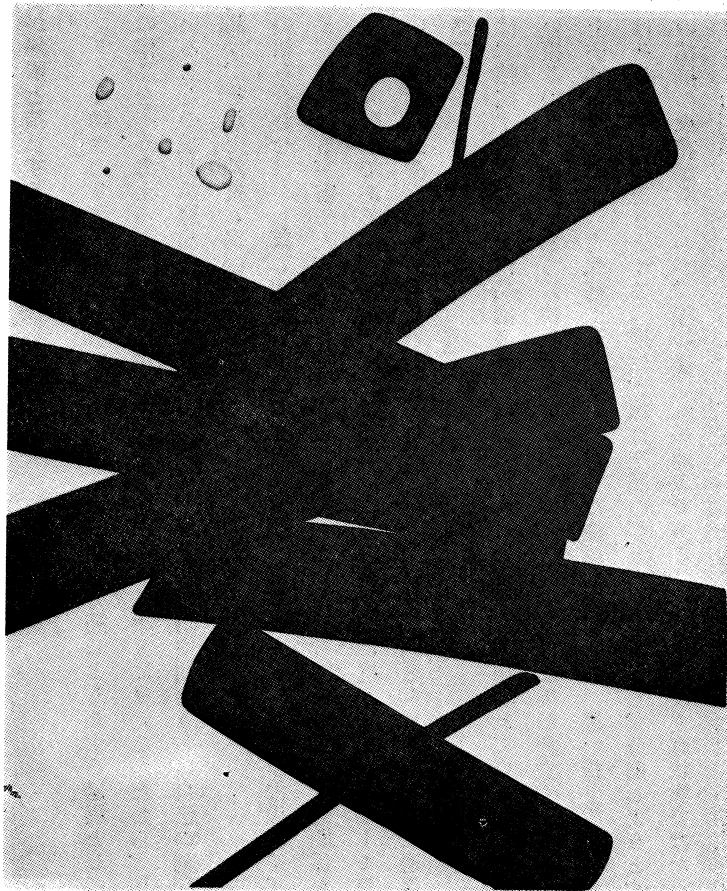
う。呼吸、脈拍は無意識的な反復である。さらに生物の構造は、細胞の集まりに至るまで、何らかの単位の集合によって成り立っている。

斎藤が扱う個々の黒い板は、そのユニット性において、人間の動作の繰り返し、広くは有機体の基本的な構造に奇しくも対応している。ドローイングの際の手の動きに似た「完全には同一でない繰り返し」が、様々な軌跡を空間に描く。その反復は、視覚的に不安定で微かに接触し合う組み立てと協働して、軽快なリズム感を生み出す。多くはアトランダムな動きであるにもかかわらず確かに繰り返すリズムが感じられるのだが、時として「三角体」（一九八三年）の「△」型のように明らかに同じ形の反復が現われる。

黒い板のユニット性が生体のリズム感と同調し、環境の中で生き物が自由に動き回るような相対的な自立性がそこから発生するのであるが、同時に黒い板は空間を分節する基準になる単位であり、尺度でもある。ユニット性を説明するのにもう一つの比喩を用いるとすれば、物差しや時計の目盛りにそれは似ている。未分化な時空間をはかるのに、人間は一定の単位を定め、それに当てはめて時空間を知覚する。長さを測るのに人間の身体の部分単位を単位にすることが広く行なわれてきた。

斎藤は、人間の一動作を単位として空間を測定しようとしているかに見える。そればかりではなく、順を追って展開する板の連続を目で追っていくとき、各動作の継起に伴う時間の計測をしているようにさえ思われる。つまり、黒い板の作品は、完結した自己内部の外的投影ではなく、自己の生物学的リズムを基準にして時空間を分節することのうちに投影され、現われる人間の存在証明なのである。





第13図 やじろべえ 1973年（再制作）  
ラッカー，合板レリーフ 145×120 cm

### 有限者が無限と拮抗する姿の喜劇性

アトランダムな動きのリズム感をもって、内側から時空間を分節しようとする過程としての人間の存在証明。斎藤の黒い板の作品をそう考えると、それらが周囲の空間と拮抗するように見えるかたわら、何かしらユーモラスな表情を持っていることの説明が容易につく。存在証明とは、無限なる時空間のうちに自己の刻印を打つことに他ならないから、作品は、それと拮抗し緊張関係を示したとしても当然である。

黒い板の組み合わせは、しばしば、古代巨石文化の遺跡であるストーンヘンジや古代エジプトのシンボルであるピラミッドなど、無限なる宇宙や天体と向き合う巨大な遺構を連想させる。一方その緊張関係を醒めた目で突き放して見れば、不完全な有限者である人間が所詮遙か及ばぬ無限大の時空間に抗うことは、ユーモラスであり、喜劇的である以外にない。運動感が激しければ激しいほど、それが時空間にからめとられた一偶然に過ぎないものようであり、ユーモラスである。

それでは、拮抗する性格は、作品構造のどのような部分によって増幅されているのか。最大のポイントは、空中における黒い板 $\parallel$ 線の途切れである。特に、上方に向けて天を突くように板が林立する様は、昔の戦に登場する軍勢の槍の群れを彷彿とさせるし、古代都市遺跡の崩れ遺った柱にも似ている。黒い板 $\parallel$ 線はさらにその先へ伸びようと、空間はそれを掻き消そうとする。逆に、線は空間のヴェールをはがし、分節しようとするとも言える。いずれにしてもその拮抗の火花が散るのが、線の途切れる地点である。板が完全な垂直状態ではなく斜めに立っていることは、せめぎ合う力関係を余計にあらわにする。離れがちな線の集合は空間に対する結束を暗示するが、一方、倒れか



第14図 鬼 1957年 油彩, 合板 145×112 cm

かかるような斜めの線の錯綜に空間が奥深く侵入する様は、空間の重い圧力を感じさせる。黒い板は、それに耐え、空間を刺す。

その黒い板たちが、かくもユーモラスに見えるのは、なぜか。どうやらそれは、板の形状が人体や道具を思い起こさせることと関係がありそうである。もちろん、人体や道具に似せて斎藤が作品を制作したのではない。外形を引き写すということの否定から出発したのが斎藤である。しかし、結果的には、確かに人体の体形、姿勢、仕草、あるいは、槍、旗、櫓、台、蓋、傘などの道具と似通う。時空間のなかで、また重力の支配下で自己展開しようとする板の組み合わせは、同様に無限なる時空間内で生存しようとする人間とその工作物に、基本的な構造の上で自然に共通したものとなるのだろう。人体やその動作、道具の持つ名称・意味・機能などをすべてはぎとった後に残る形が漂わせる存在の不条理性が、そこに見られる。偶然に満ちた動きや、サーカスのような危うさをもって成り立つ微妙な均衡などを含む黒い板の形状は、そうあるべきことの必然性の欠如ゆえにユーモラスである。

## 5 作家のことばに検証する新しい作品観

“どこまでが一つとは言えない”

斎藤の黒い板の新作をなるべく先入観なしに観察してきた結果、これまでにいくつかの特徴が明らかになった。そこで改めて注意しなければならないのは、美術作品というものの根本的な性格に係わる通念をそれらの特徴が変えて

しまう点である。これまでの常識的な作品観に当てはめて理解しようとする、斎藤の作品はわからなくなる。

他方、これまでの作品観がもたらす限界と行き詰まりを克服しようとするところにこそ、黒い板の作品の焦点がある。斎藤自身、完全な論理的整合性をもって語っている訳ではないけれども、そのことにかなり自覚的であり、断片的ながら自作についての的確で鋭い言葉を吐いている。ここではその言葉を引用しつつ、作品の基本的な在り方がどう転換されたかを整理し、再確認しておきたい。

筆者が最初に指摘したのは、斎藤の作品が、未知を含む空間の未完結な形成過程にある、ということだった。それが従来の作品観からして異和感があるとすれば、次の三点によるのだろう。量塊を造る彫刻ではなく、空間を作るという考え方。すべてを明示しようとせず、未知なるものを表現構造に取り込もうとする方法。完成された永遠なるものとして作品を規定しないで、常に未完結な進行状態としてそれを性格づける仕方。

斎藤は、「空間について言えば、私の作品は内部は空っぽなので、空気の流通がよく、限定するものがない」と述べる。これは、空間を作るということと同時に、限定しがたい未知への関心を含むものと推察できる。それを補足するように、すぐ後に「カオスの中に足を踏み入れる」という自作についての発言が続く。作品の未完結性に関する言葉は、以下のようなものである。「新作の場合はどこからどこまでが一つとは言えないのです。」「新作の場合は、いろいろな部分が、集合してまとまっています、その集合したものも、部分であって、もっと大きく増殖できます。だから、すべて完結しないで、進行状態のままにしておきたいと思っています。」(以上、前出の「木の跡——斎藤義重と語る」から引用)

「木は自由に変えられる。常に進行状態にあり、出来上がっても、どこか不完全な状態にしておきたい。」(一九八

四年八月十九日付福井新聞に掲載された、十一日福井県立美術館における斎藤義重講演の抄録から。）明確に対象化される完結した単体という作品観に対して、斎藤は強く変更を迫っているのである。

### “一つの事件というか event”

斎藤の新作の別の一面は、永遠の現在という約束事の上に立つのではなく、移ろい行く瞬間の内側に立とうとすることであった。静止した「もの」でありながら、生起する出来事、つまり「こと」であらうとする性格を持っていた。このことは、先にあげた「未完結な進行状態」と関係なくはないが、空間的な増殖の可能性というよりは、静止した状態がはらむそれ自体の変化の可能性の方をむしろ意味する。瞬間的な現在を永遠化する表現とはもちろん異質であるけれども、それだけではなく、単に時間の観念やイメージを表わそうとするのとも違う。

作品そのものの在り方を時間性の中に投げ込もうとしているのである。作品は、確かに一定の恒常的な状態を保つ。しかし、それは恒常性を本質とはせず、可変性を本質としている。物理的には直ぐ様消滅してしまう訳ではないにしても、やがて作品の変貌し消滅して行くことを容認する気持が、どこかに働いている。その辺に、作品観の大きな転換が見られる。斎藤は、「物であるというより一つの事件というか event という考えが強いのですね。」（前出の「木の跡——斎藤義重と語る」による）と説明する。

美術作品が時間性とうどう係わるかは、二十世紀芸術における最大の問題点の一つであり、美術の領域のなかからイヴェントやパフォーマンスといった身体の動きによる表現形態が現われる理由もそれと関係する。時間の渦中にある人間存在という視点がその基底をなしていよう。それに対して、斎藤は、飽くまで静止した物体に踏み止まる。その

点ではこれまでの美術の通念の内側に位置する訳だが、だからこそ、静止した物としての作品の従来への在り方を激しく揺さ振ることになるのだろう。

### “ヴァイブレーションのようなもの”

人間の身体をはじめとする生命体の運動は、偶然的であると同時に内的なリズムによって支えられている。無限定な時空間の中で行動する時にも、それを測定し、認識する際にも、身体のリズムと身体的尺度が原初的な基準になってきた。斎藤の黒い板一枚一枚のユニット性が、身体のリズムと身体的尺度を投影していることを、「音符」や物差しの「目盛り」の比喩をもって、筆者は先に指摘した。

これは、積極的な作為と制作過程の内側に、人間の意志の係わりようなない生物学的な基準を拠り所として持ち、その基準に従う範囲内でさらに偶然性を許容するという作品の在り方を意味する。観念的な意図や秩序づけではなく、オートマティックな生体の動きをベースにするところに、これまでの作品観との相違が見出される。ただし、そのような生体の動きを導き出すように、斎藤は、綿密に計画し、仕掛けていく。それは、未知と未完結の空間、あるいは作品自体の消滅をも予期させる可変性についても同じで、逆説的なようだが、それら自体を作品構造として企図している。

「私の生理とっていいのかどうか、体内からの動き、自動的に手を動かして描くという、ヴァイブレーションのようなものが自分の中に潜んでいる……」「落書みたいな、手が動くままに描くような行為をしていた……」「「もつと自分の内面のなかのリズムのようなもので、オートマチックに描いたものの方がおもしろい……」」（前出の「木の

跡——斎藤義重と語る」による）。これらの斎藤の言葉は、直接黒い板の新作について述べたものではないけれども、かれの中に一貫している事柄として今日のかれが肯定的ニュアンスでそれについて語っている事実と、黒い板の作品の分折結果を思い合わせてみるならば、こういった述懐が80年代の作品と無関係とは思にくい。

## 6 カオスの内でヒトが作る影

“足を踏み入れる”(作家はなぜ作る?)

未知を含む未完結な空間。消滅に至るかも知れぬ可変的な危うさ。無意識的な生体のリズムと偶然性。結局、斎藤の新作は、作品の根本的な在り方を変えてしまふ、少なくとも以上三つの特徴の総合として成り立っている。そして、その三つに共通する点は、緻密な作爲によって生み出されるものの内に人間の制御と支配を超える要素をはらせることである。否、人間の制御・支配を超える要素と人間との生々しい出会いの現場を生み出すために、緻密な作爲が行使されるのだと言った方が正確だろう。

先に筆者は、斎藤の作品がストンヘンジやピラミッドを連想させると書いたが、それは偶然や外形的な類似だけではない。これら古代の遺構は、物理的に規模が大きいのみならず、人間の存在を超え、人間を呑み込んでしまふ宇宙や大地に対する開かれた意識がスケール感の源であり、斎藤の作品は、そのような在り方においてそれらと等質なのである。ストンヘンジもピラミッドも自己完結するのではなく、場としての大地の広がりと同様、無限の彼方なる



天体と向き合っている。そこには自然に対する畏れがある。斎藤が先述の福井講演で最後の三十分間ストーンヘンジのスライドを見せて解説したことや、以前に何度もエジプトに旅行したことなどは、直接共感するところがあるからに違いない。

ここで再び、「カオスの中に足を踏み入れる」という自作に関する斎藤の発言を引き合いに出そう。カオスとは人間の秩序づけに従属しない無限なるもののことであり、それに対してその内側から接しようとするところに自分の作品が成り立つ。斎藤の言わんとする主旨はそう理解できる。そして、これまでに見てきたかれの新作の分析結果は、かれ自身のこの言葉とぴたりと符合する。かれは、カオスと人間との関係を確認する場を設定することによって、有限な人間の存在論的根拠を獲得しようとする。そこに、古代の祭祀とも相通ずる作家の制作活動の必然性があるので、はなかるうか。

“物質感を消去したシルエット”(本来、作品とは?)

そうだとすれば、斎藤の作品は、カオスと人間との関係を体験的に見詰め直させる装置だということになる。即ち、それを通してカオスと人間との関係が感知されるのであって、その関係が対象化された実体として作品のうちに存する訳ではない。作品に接する者の参加によってその都度立ち現われるのである。斎藤がカメラマンへの要望としてもっと自由に撮ってほしいと言い(前出の「木の跡——斎藤義重と語る」から)、「いろいろ歩き回って見た時に違ったものに見えてくる。見る人もできるだけ歩き、運動してほしい。」(前出の福井新聞の講演抄録から)と人々に訴えるのも、そういった作品の性格によるものだろう。

結局、作品の本性は「影」のようなものであって、可視的ではあるがそこに何らかの実体が伴うものではない。それ自身は空無であり、虚なるものとして存立する。それに関連して、「できるだけ物質感を消去して、つまりシルエットのようなものにしてしまいたい」（前出の「木の跡——斎藤義重と語る」から）という斎藤の言葉は、意味深い。かれが直接言おうとしているのは、木の板の地肌が見えるとそれに目を奪われるからシルエットのごとくそれを黒く塗って、板と板との関係に目を向けさせるようにしたことなのだが、物質的存在感を消去して関係のみを浮かび上がらせようとするとき、本質的には作品そのものの実体性の消去について語っていることになる。

先に紹介した中原佑介の福井講演で、中原は、黒く塗ることは材質感をなくするというよりも、三次元的立体感を消去することなのだという意味の発言をした。そういう解釈も可能であり、大切だと思うけれども、それをも含めて筆者には「作品そのものの実体性の消去」が見逃せないように思われる。

斎藤は、「たしかに軽さというものは考えています。実際には重さがありますが。」という言葉に関連し、続いて「そう、メタファーです。それと私は記号であると思っています。」（前出の「木の跡——斎藤義重と語る」から）と述べている。実体性の消去とは、裏返せば記号性の自覚であり、ここにも作品観の大きな転換が見られる。「ネクロポリスには、もう一度生きかえるという意味がある。私の作品も、非常に素晴らしい生命力のある樹木が一度死んで、復活してもらいたいと思っている。つまり、木肌を隠すために黒く塗ると、ネクロポリスが現出するわけだ。」（前出の福井新聞の斎藤講演抄録から）

## 7 分節的手法の発見

限りなき宇宙と自立的な人間とのかかわり

結論的に言えば、80年代に入ってから黒い板による斎藤の新作は、時空間に対する分節的手法を明解な形で採用した点において画期的である。それは、作品というものの成立の根拠を決定的に変革し、新しい制作の可能性を裏付けるものである。分節的手法の大前提として、限りなき大宇宙、あるいは人為の及ばぬ大自然の混然一体たる充溢がある。しかし、これに対して人間は無為にとどまるのではなく、自立的な営みによってそれを把握しようとする。分節とは、このように、限りなき宇宙と自立的な人間とのかかわりを指すものである。

従って、分節的手法に基づく作品とは、完全には明らかにならない、常に人の目を逃れ去る時空間を、それにもかかわらず積極的に切り開こうとするところのものである。作品として人の目に触れるのは、無論果てしなき時空間の氷山の一角であるし、それも時空間そのものであるというよりは、捉えがたきものを捉えるための仕掛け $\parallel$ パラダイムによって仮構されたものをわれわれは見ているのである。それは、物理学の法則を表わす数式と似通っていて、それ自体は記号に過ぎないけれども時空間の側面を照らし出す。物理学上の新しい法則の発見が新しい世界像を作り出すように、新たな作品は新たな時空間の様相を知覚可能にする。

ただし、自然科学と美術作品には根本的な違いがある。美術作品における分節的手法は、客観的対象を分節した結

果にのみ関心を寄せるのではなくて、限りなき宇宙を分節する人間主体の存在の仕方をも分節の営みのうちに凝視しようとする。開かれた世界とのかかわりにおける人間の存在論的な場として、作品の存在理由が見出される。かくして、斎藤の分節的手法は、分節過程の自己認識であって、完結した自己表出とか、観念的世界像の構築とかとは異なり、人間を超える宇宙と自立的な人間主体の双方を正当に位置づけ、見失うことがない。

#### 構築と解体を巡る二十世紀的難題の克服

分節的手法は、近代的自我に基づく作品観を根本的かつ具体的にのりこえる原理になる。自己完結した実体である自我の対象化としての作品の在り方に対する懷疑とその解体が、二十世紀芸術の基調であった。ところが、そのような懷疑と解体へ向かう先鋭なる意識が生み出す作品が、近代主義的作品観を脱却し切れず、無自覚的ながら正にその上に立脚していた。むしろ自我の純粹化によって従来の芸術を否定するというように考えられてきた。芸術そのものの自己変革の途上にあって、いまだ決定的な解決になりうる新しい作品観を見出せない過渡期的現象だと見なされるだろう。

その結果として起こりうることは、自己懷疑と自己解体である。意識が先鋭化すればするほど、「芸術を疑い、否定すること自体の芸術作品化」という自己撞着に陥る。個々の実験や作品の意義と可能性を認めるとしても、例えばダダイスムにはこの種の無視しがたい内部矛盾が含まれていた。表面的には異なっているが、一九六〇年代の日本の前衛は、外部への反抗のように見えながら自己破壊的であったところにこそエネルギー源と同時に終焉に至る要因があり、そこにダダと同様の構図が見出される。その後の「もの」派にしても、七〇年代のミニマル・アートの平面

作品の傾向にしても、作為を自己抑制しつつ作品を作るという自己矛盾では共通している。いずれも、やがて、構造的な方向を見失い、自らを窮屈な袋小路に追い込んでしまうことを免れない。

これに対して、分節的手法は、自己完結した実体である自我の対象化という作品観を根底から改め、限りなき宇宙と志向的かつ非実体的主体との関係の顕在化としての作品観をもたらし、表現主体の積極性を回復させる。斎藤の新作は、このような意味においてこそ把握され、評価されるべきである。しかし、「自分でもそういう何か、こう両極があって構造的な方向があれば、一方に解体的な要素がある。」「一応構成的ですが、逆に自分では反構成という要素も強くあるのですが。」(前出の「木の跡——斎藤義重と語る」から)と語る本人の意識の中で、その点が必ずしも整理されているとは限らないのではなからうか。

#### 中心があって閉じた内側のない円形作品の指示する方向

ところが、斎藤自身が自分の作品をどう把握しているかには関係なく、かれは作品の上で既に次のステップを築き始めている。表現主体は、非実体的である本性に徹することを通して、一段と積極的な自己主張の様相を帯びるようになる。黒い板の新作のうち、円板状の形体を取り入れた「複合体102」(一九八三年)が、その兆候を示している。他の作品と類似して、この作品も視覚的に遮ぎられて見えない裏側の空間を持ち、床との接点が二つの点という極小の状態にあるなどの特徴を見せるが、一方、他との大きな相違点が認められる。

円板の真ん中に円柱状の棒を突き刺した状態には、一種の中心性が感じられるからである。円板は一对をなしているのとお互いに相対化し合い、お互いに見えざる裏面の空間をはらむことによって全体の空間は正に複合化されるの

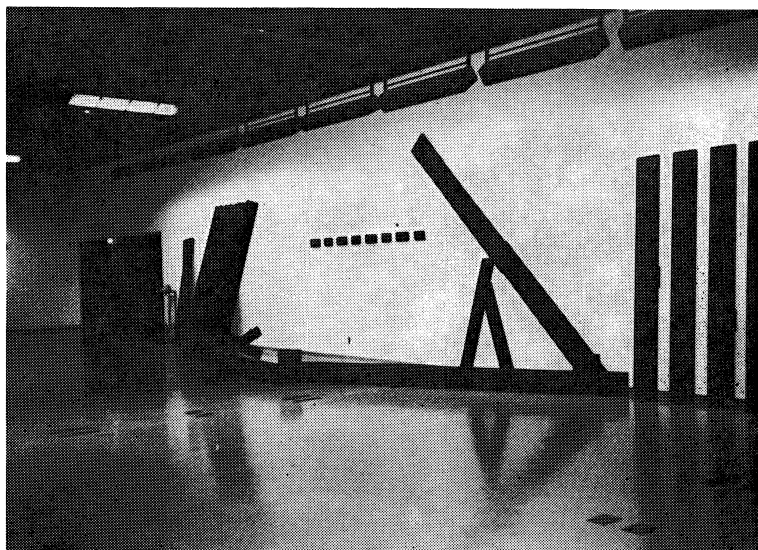
だが、それでも、細長い板の直線的形体の組み合わせにはない中心性がそこに確認できる。要約すれば、「複合体102」は、中心があつて閉じた内側のない作品だと言える。閉じた内側とは、実体的な核を感じさせるものということであつて、単に物理的な意味合いだけではなく、絵画的イメージが示す閉じた小宇宙についても、石彫やブロンズ像の量塊性についても当てはまるのだが、「複合体102」には文字通り閉じた内側が存在しない。

自己完結した実体である自我の対象化が、閉じた内側と中心性を一体的に併せ持つとするならば、斎藤は、他の黒い板の新作においてその双方を排除する方向に進んだ。それと対比して考えると、「複合体102」は、閉じた内側を伴わない中心性によって性格づけられる。傘が雨をそこで食い止める道具であるように、円板は周囲の空間を受け止める主体の姿勢を代弁する。空間との関係において開かれていると同時に、空間と拮抗する能動性が一つの中心的なものを感じさせる。非実体的な主体の積極性と筆者が述べたのは、このような点についてである。

今後の斎藤の展開を予見する訳にはいかないが、人為的過ぎない曲線に興味を抱き、広角レンズによる作品写真の末端に曲線的に歪んで写った自作の黒い板へ鋭く目を向けるかれの態度が、とても暗示的に思われた。

※

追記 原稿が完了してから、今まで見逃していた事実新たに気づいた。「複合体105」の中央部分が、東京での展示と福井での展示では、写真のネガを裏返したときのように左右対照になっていることである。即ち、東京では斜めの板が右上がりであるのに、福井では左上がりである。斎藤義重氏本人に確かめたところ、「場に応じて」という返事であつた。即興性を示す好例だと考え、付記した。



第15図 複合体 105（福井の展示，第6図参照）